Dorota Jarecka

1/11

Artysta na ruinach

Sztuka polska lat 40. i surrealistyczne konotacje

Celem tego tekstu jest próba spojrzenia na tużpowojenną sztukę polską lat 40. przez filtr surrealizmu oraz metodologii, jaką zainspirował. Będą się w nim więc przeplatały dwa poziomy analizy. Pierwszy to pytanie o to, dlaczego i w jaki sposób atrakcyjne były formy i techniki sztuki surrealizmu i jego światopogląd około 1948 roku w Polsce. Drugi dotyczy współczesnego języka historii sztuki, który wiele zawdzięcza surrealizmowi. Chodzi o tę historię sztuki, która zainspirowana strukturalizmem, antropologią, semiotyką, psychoanalizą, neomarksizmem, przekracza język dyscypliny skoncentrowanej na stylu i formach reprezentacji, a która rodzi się, cytując Andrzeja Turowskiego, „w dobie szaleństwa", na skrzyżowaniu myśli uruchomionej z jednej strony przez Aby'ego Warburga, z drugiej – przez surrealistów i André Bretona[1].

Roboczo można sformułować pewną hipotezę. Dla polskich artystów około 1948 roku najbardziej atrakcyjna w surrealizmie była koncepcja obrazu, która stanowiła szansę zbudowania koncepcji nowoczesności jako trzeciego wyjścia, obok ślepej uliczki socrealizmu i niedającego żadnych szans dalszego rozwoju kapizmu. Surrealizm (czy nadrealizm) rozumiany był wtedy szeroko. Nie jako styl, ale światopogląd, pewna filozofia życia, specyficzny, uwolniony od zobowiązań naśladowania rzeczywistości, nastawiony na obserwację „modelu wewnętrznego" pogląd na malarstwo. W ciekawy sposób wiąże się on z poglądami politycznymi i w tym miejscu dochodzimy do kwestii, którą najtrudniej opisać, gdyż nie sposób wydzielić esencji czystej polityczności w tym, co jest światopoglądem i w czym zawiera się także pogląd na malarstwo. Tę postawę, która mnie interesuje, można określić jako „lewicową", co nie musi, choć może, oznaczać partyjności.

1 Zob. A. Turowski, *Historia sztuki w dobie szaleństwa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2011, nr 2/3 (293/294), s. 11–14.

Dlatego w polu zainteresowania nie znajdzie się Mieczysław Berman, choć był lewicowy, ale jego artystyczne założenia nie sięgały dalej niż odbudowywanie przedwojennego modelu sztuki zaangażowanej w nowej politycznej sytuacji po roku 1945. A znajdzie się Zbigniew Dłubak, związany z Polską Partią Robotniczą (PPR), który w swojej sztuce próbował konstruować nowy model obrazowania oparty na tradycji sztuki surrealizmu.

Dlatego te dwa poziomy muszą się nieustannie przeplatać, co może wywołać wrażenie anachroniczności lub nawet chaosu, jednak czynię to świadomie. Jak pokazuje Georges Didi-Huberman, w naszych interpretacjach zawsze jest jakaś doza anachronizmu, a własne projekcje są nieuniknione, jedynie można problem projekcji rozwiązać w ten sposób, że się z nich samemu zdaje sobie sprawę[2]. Przyglądając się artystycznym i tekstowym wypowiedziom drugiej połowy lat 40. w Polsce, biorę pod uwagę także to, czego nie można było powiedzieć, co było potencjalnie obecne, ale niemożliwe do wypowiedzenia z powodu cenzury, a także to, czego nie można było powiedzieć, ale można było „namalować", a więc deklaracje wolności wobec zbliżającego się socrealizmu przez sztukę. To, że wybrano właśnie formy sztuki surrealizmu, chciałabym odczytywać nie tylko jako gest neutralności, gest czysto formalny, ale właśnie polityczny. Artykuł niniejszy stanowi po trosze zarys problematyki, a po trosze próbę interpretacji niektórych dzieł. Pod koniec tekstu zaproponuję odczytanie pewnej grupy prac, które powstały w kręgu warszawskich „nowoczesnych", w taki sposób, który poprzez twórcze rozwinięcie zawartych w surrealizmie idei jest możliwy; w perspektywie etnograficzno-postkolonialnej.

Przyciąganie i odpychanie

„Surrealizm nigdy się w Polsce nie wyżył" – powiedział Juliusz Starzyński[3]. Nie tylko znaczy to, że go nie było lub też było za mało, ale że natrafiał na opór. Należałoby się przyjrzeć jego recepcji, zainteresowaniu i odrzuceniu, jakie wywoływał. W okresie socrealizmu np. surrealizm stał się czymś w rodzaju *part maudite*, punktem odniesienia dla postaw artystycznych, odmianą „sztuki zwyrodniałej", która była

---

2 Zob. G. Didi-Huberman, *Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism*, w: *Compelling Visuality. The Work of Art in and out of History*, red. C. Farago, R. Zwijnenberg, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2003, s. 31–44.

3 Anegdota przekazana mi przez profesor Marię Poprzęcką, której niniejszym dziękuję.

niezbędna socrealizmowi dla zbudowania pozytywnego obrazu sztuki. Nadrealizm jako „ideologiczna broń imperializmu”[4], jak pisał Jan Kott w 1950 roku, był wówczas jednym z największych zagrożeń spójnej kultury socjalistycznej. Starzyński, historyk sztuki, który to spostrzeżenie poczynił, sam wiele zrobił, by się surrealizmowi przeciwstawić[5].

W okresie PRL należałoby wyłonić poszczególne etapy tego przyjęcia lub nieprzyjęcia surrealizmu, zapytać, czym były uwarunkowane, np. dlaczego w 1969 ukazała się książka, w której można choćby wspomnieć o przyczynach rozstania Bretona z partią komunistyczną – mam na myśli przełomowe, pierwsze w Polsce kompendium kierunku, *Światopogląd surrealizmu* Krystyny Janickiej[6] – a po tej dacie, a więc w dekadzie lat 70. nie było to raczej już możliwe, co pokazują dwie najważniejsze publikacje dekady: antologia surrealizmu zredagowana przez Adama Ważyka i monografia grupy Artes autorstwa Piotra Łukaszewicza[7].

Z pewnością recepcja surrealizmu wiąże się delikatnymi, ale mocnymi nićmi z aktualnymi wydarzeniami w historii politycznej, nakłada się na skomplikowany stosunek socjalistycznego państwa do zachodniej lewicy. Są dwie osie diachroniczne, które badacz powinien rozważać w ich wielokrotnych przecięciach, a więc oś rozwoju surrealizmu i ewolucji ideowej oraz politycznej grup skupiających się wokół André Bretona oraz oś ewolucji politycznej w Polsce po roku 1945, kiedy to na różnych etapach inaczej postrzegano komponenty światopoglądu surrealistów. Mamy sytuację wielokrotnie złożoną. Recepcja surrealizmu była modyfikowana przez samych surrealistów. Aragon wymazał swoje surrealistyczne „pochodzenie”, dokonując akcesu do komunizmu w wydaniu stalinowskim (1932). Po roku 1989 w Polsce powstała kolejna przesłona, mianowicie kłopot z przyjęciem spadku po komunizmie, także zachodnim. Po tej dacie ukazało się tylko jedno książkowe wznowienie Aragona, wcześniej jednego z najpopularniejszych

4 Zob. J. Kott, *Wstęp*, w: P. Éluard, *Wybór wierszy*, red. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1950, s. 7.

5 Szerzej opisuję sprawę relacji krytyki socrealistycznej do surrealizmu w rozdziale *Surrealizm i polityka* w: D. Jarecka, B. Piwowarska, *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie*, Fundacja Galerii Foksal, Warszawa 2014.

6 K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencja dla teorii twórczości i teorii sztuki*, PWN, Warszawa 1969.

7 *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wyb. i przeł. A. Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1973; P. Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków „Artes” 1929–1935*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975.

francuskich pisarzy w Polsce[8]. Mamy do czynienia z całym szeregiem zwrotów, zagłuszeń, wymazań. Współczesny badacz musi odebrać ten szum, sprawdzić, co jest szumem tła z poprzedniej epoki, czyli PRL, co pochodzi z okresu przedwojennego, a co jest szumem dzisiejszym.

Czy cenzurze i PRL-owskiej „polityce historycznej" można zawdzięczać fakt, że zarówno w popularnych, jak i naukowych ujęciach tego kierunku na pierwszy plan wysuwała się forma tej sztuki? Byłby to rodzaj spadku po PRL – nierozpoznany, bo wydaje się nieistotny i nieszkodliwy, ale też nie zostaje dostrzeżony, nawet nie wiemy, jak o niego zapytać. Kwestia autonomii dzieła sztuki w PRL, a także w innych krajach bloku wschodniego w okresie komunizmu była niejednokrotnie poddana analizie. Piotr Piotrowski zaproponował dualistyczny model postrzegania sztuki w odniesieniu do władzy, w którym awangarda i modernizm spełniają rolę przeciwstawnych biegunów[9]. Awangardę w tym modelu cechuje zaangażowanie, modernizm zaś autonomia, próba oderwania sensów sztuki od doraźnego politycznego kontekstu, a także – co może nieco komplikuje ów schemat – świadome wyzyskanie autonomii w celu uzyskania wolności, która w sytuacji zniewolenia politycznego może się realizować właśnie w polu sztuki. Taką koncepcję autonomii sztuki proponuje Claire Bishop w książce *Sztuczne piekła*, która traktuje o „wyłączonych" praktykach artystycznych w Związku Radzieckim i Czechosłowacji w latach 70., na przykładzie m.in. Jiřiego Kovandy i grupy Kollektiwnyje Diejstwja[10]. Surrealizm w polskiej historii sztuki lokowano dotąd raczej po stronie owej formułowanej przez Piotrowskiego autonomii, rozpatrując go w oderwaniu od jego politycznych motywów czy źródeł. Sam Piotrowski jednak dwa lata po *Znaczeniach modernizmu* opublikował esej *Surrealistyczne interregnum* poświęcony politycznemu wymiarowi surrealistycznych manifestacji artystycznych po drugiej wojnie światowej w krajach Europy Środkowej, gdzie rozpoznał surrealizm jako zjawisko nie tylko malarskie – właściwie dopiero na drugim planie malarskie, a na pierwszym światopoglądowe, potwierdzając tezę z przełomowej publikacji Krystyny Janickiej, że surrealizm jest przede

8 L. Aragon, *Wieśniak paryski*, przeł. A. Międzyrzecki, PIW, Warszawa 2015.

9 Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999.

10 C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2015, s. 231–288.

wszystkim światopoglądem[11]. W 2005 roku ukazała się książka poświęcona Jerzemu Kujawskiemu Andrzeja Turowskiego, która naświetliła jego związki z grupą Bretona w jej nowym powojennym, antykomunistycznym wydaniu, odsłaniając polityczne podziały wewnątrz ruchu[12]. To jednak wciąż wyjątki, brakuje refleksji nad historią sztuki, która mimowolnie albo z własnych przekonań doprowadziła do sytuacji, w której – generalizując – „surrealizm jest formalizmem". Historię nieudanych związków z surrealizmem można i powinno się powiązać z historią straconych związków historii sztuki polskiej z marksizmem, który – dzięki głównie tzw. French School – ożywiany kolejnymi powrotami dysydenckiego ducha, wyreklamował surrealizm z grona „kierunków" sztuki XX wieku, aktualizując jego przesłania, akcentując traumatyczne, erotyczne, polityczne wątki. Mam na myśli takich autorów jak Rosalind E. Krauss, Hal Foster, T. J. Demos, Michael Löwy. W Polsce z uwagi na złożony stosunek do marksizmu w okresie PRL nie była możliwa otwarta interpretacja stanowisk surrealistycznych przed 1989 rokiem, a stosunek do surrealizmu był przepojony szczególną ambiwalencją. W *Surrealistycznym interregnum* Piotrowski cytuje pozornie nielogiczną wypowiedź Mieczysława Porębskiego: „Odrzucamy surrealizm w imię socjalistycznej rzeczywistości [...], ale też proponujemy sztukę nowoczesną w znacznej mierze opartą na tradycji surrealizmu"[13]. Jednak to właśnie Porębski jest krytykiem, który dał wyraz głębokiemu zrozumieniu surrealistycznej koncepcji obrazu. Bretonowskiej metaforze obrazu jako dekalkomanii był wierny przez co najmniej 40 lat, od szkicu do katalogu Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie w 1948 roku do tomu z lat 80. *Sztuka a informacja*[14]. Był wtajemniczony w istotę surrealistycznego buntu, dając wyraz przeświadczeniu, że surrealizm wziął się z tego samego impulsu, który w Rosji był u źródła powstania konstruktywizmu, że to nie są radykalne opozycje, przeciwnie, postawy sobie bliskie, a łączy je „przekonanie o potrzebie samolikwidacji sztuki"[15].

---

11 P. Piotrowski, *Surrealistyczne interregnum*, w: *Mistrzowi Mieczysławowi Porębskiemu uczniowie*, red. T. Gryglewicz, M. Hussakowska, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2001, s. 297–326.

12 A. Turowski, *Jerzy Kujawski. Maranatha*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005.

13 Za: P. Piotrowski, *Surrealistyczne interregnum*, op. cit., s. 310.

14 M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 84.

15 Idem, *Sztuka a informacja*, w: idem, *Pożegnanie z krytyką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 184.

Porębski wiedział, że sensem malarstwa surrealistycznego był stosunek do obrazu, a nowoczesną zmianę tej relacji wywodził z surrealizmu oraz z kryzysu reprezentacji ujawnionego w sztuce Malewicza[16]. Są też biograficzne uzasadnienia tego powinowactwa, surrealizm zahaczył się w życiu Porębskiego jako wydarzenie, swoisty szok świadomości, punkt zwrotny.

Znane jest jego wyznanie o tym, jakie wrażenie w czasie wojny na młodych artystach w Krakowie zrobił numer pisma „La Révolution Surréaliste". „W tym okresie [mowa o 1943 roku – przyp. DJ] największe wrażenie na mnie zrobił numer »Rewolucji Surrealistycznej« wygrzebany przez nas u któregoś z krakowskich plastyków", wspominał w rozmowie z Krystyną Czerni[17]. Pamiętał, że była to różowa okładka, a numer pochodził z 1926 roku, przypominał sobie także fotografię z podpisem „nasz współpracownik Benjamin Péret lży kapłana". Nietrudno dojść, że chodzi o ósmy numer „La Révolution Surréaliste" z 1 grudnia 1926 roku, poświęcony blasfemii i jej przedstawieniom. Przedrukowano tam m.in. obraz Maxa Ernsta *Matka Boska spuszczająca lanie Dzieciątku Jezus w obecności trzech świadków, A.B., P.E. oraz malarza*, a także tekst Antonina Artaud o malarstwie Paola Uccella wraz z reprodukcją fragmentu obrazu *Profanacja hostii,* ukazującego żydowską rodzinę, która wrzuciła hostię do ognia. Tekst Artaud *Uccello, le poil*, przetłumaczony został przez Adama Ważyka jako *Uccello, włosek*[18]. Obraz, z którego wycięto fragment reprodukowany w „La Révolution Surréaliste", przedstawia jedną z legend o krwi: żydowska rodzina (tę właśnie scenę zreprodukowano) wpada w popłoch po bluźnierczym akcie spalenia hostii. Z hostii umieszczonej w rondlu leje się krew, do drzwi dobija się oddział wojska uzbrojony w siekiery i lance, W jednym z z sześciu obrazów poświęconych temu wydarzeniu (znajdują się w muzeum w Urbino, pierwotnie w predelli ołtarza kościoła) bluźniercy wraz z dziećmi płoną na stosie. W numerze 8 „La Révolution Surréaliste" znajdziemy teksty urągające religii i kościołowi oraz poświęcone twórczości markiza de Sade (Georges'a Ribemont-Dessaignes'a *La Saison des bains de ciel,* Paula Éluarda *D. A. F. Sade, ecrivan fantastique et révolutionaire*). Pytanie o związek tych obrazów i tekstów z powojenną twórczością Jerzego Nowosielskiego, rysunkami i obrazami z przełomu lat 40. i 50.,

---

16 Idem, *Granice pojęcia sztuki*, w: idem, *Sztuka a informacja*, op. cit., s. 810.

17 Zob. K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1991, s. 30.

18 Zob. A. Artaud, *Ucello, włosek*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*, op. cit.

w których ukazywał torturowane kobiety, musi pozostać otwarte. Nie wiemy bowiem, czy Nowosielski uczestniczył w tych akurat surrealistycznych wtajemniczeniach, ale jest to prawdopodobne – od lata 1943 roku był znów, po pobycie we Lwowie, w Krakowie. W rozmowie z Krystyną Czerni mówił, że z surrealizmem miał pierwszy kontakt przed wojną poprzez lekturę wychodzącego we Lwowie w języku ukraińskim artystycznego almanachu oraz (to wyznanie z 1987 roku), że „do dzisiaj zachowuje wielki duchowy związek ze wszystkim co przyniósł surrealizm”[19].

Zastanawia teatralność scen Nowosielskiego, potencjał wywołania z niebytu widza jako świadka, można także postawić pytanie o ich relację nie tylko do „polityki ciała” w okresie socrealizmu, jak to uczynił Paweł Leszkowicz[20], ale do wojennego doświadczenia Nowosielskiego. Znając zdjęcia robione przez niemieckich żołnierzy w czasie pogromu lwowskiego getta, w 1941 roku, trudno nie przeprowadzić paraleli. Fotograf, zaangażowany świadek, uchwycił rozkosz linczującego tłumu, kobiety fotografowane są w momencie największego upokorzenia, rozbierane, bite. W *Egzekucji* (1949, Muzeum Narodowe w Krakowie) ukazana jest widownia zgromadzona przed sceną przemocy. W kontekście *Egzekucji* Nowosielskiego można także spojrzeć na nowo na *Rozstrzelania* Andrzeja Wróblewskiego, przede wszystkim na *Rozstrzelanie surrealistyczne*, także ze względu na wiele mówiący autorski tytuł. Być może jest to nie tylko specyficzne wyzwanie postawione polityce kulturalnej w Polsce, prowokacyjne zaznaczenie własnej odrębności: surrealizm przeciwko socrealizmowi, ale i sugestia, że scena śmierci rozgrywa się w skrzyżowaniu spojrzeń: oprawcy, ofiary i świadka. Sztuka wraca do surrealistycznego okrucieństwa w momencie kryzysu kultury, przenicowania wartości. Artysta to ten, który przemoc wywiera, zarówno w Bellmerowskich spętanych ciałach kobiet, jak w rysunkach Nowosielskiego, jak i w obrazach Wróblewskiego.

Nie mam zamiaru „wmawiać” polskiej sztuce surrealizmu. Polskie dowody na istnienie surrealizmu są słabe choćby w porównaniu z tym, jak bujny był surrealizm w latach 30. w Pradze, gdzie działała Grupa Surrealistyczna. Toyen (Marie Čerminowa) i Jindrich Heisler brali udział w wystawie *Le surréalisme en 1947 w* Galerie Maeght w Paryżu wspólnie z Jerzym Kujawskim, z krajów reprezentowanych jest więc wymieniona w katalogu

19 *Sztuka nie boi się propagandy. Z Jerzym Nowosielskim rozmawia Krystyna Czerni*, „Res Publica” 1988, nr 9.

20 P. Leszkowicz, *Seks i subwersja w sztuce PRL-u*, „Ikonotheka” 2007, nr 20, s. 51–57.

wystawy zarówno Czechosłowacja, jak i Polska. Jednak zmodyfikowana wersja tej wystawy w 1947 roku pojechała nie do Krakowa, ale do Pragi[21]. Breton kontaktował się bezpośrednio z surrealistami jugosłowiańskimi, jak np. Marko Ristić, z którym spotkał się w Belgradzie w 1926 roku[22]. W Rumunii okres najbardziej intensywnej obecności surrealizmu to lata 1940–1947, kiedy działała rumuńska Grupa Surrealistyczna. Wypada zacytować opinię Marii Hussakowskiej-Szyszko, że w okresie przedwojennym „zdobycze surrealizmu przeniknęły do naszej kultury właściwie w sposób anonimowy"[23]. Przedwojenna grupa Artes nie rościła sobie przynależności do tej globalnej sieci, i jak pisze Piotr Słodkowski, wygaśnięcie zainteresowania surrealizmem nastąpiło już w pierwszej fazie działania grupy[24]. Analiza recepcji surrealizmu w latach 30. wymaga odrębnego omówienia, dlatego nie wchodząc w uwikłania tej epoki, spróbujmy przyjrzeć się produkcji artystycznej drugiej połowy lat 40. pod kątem ewentualnych związków i zależności. Słodkowski, zadając podobnie brzmiące pytanie o Wystawę Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku w Krakowie, udowodnił, że nie ma sensu wiązanie jej aranżacji z wystawami surrealistów, gdyż nie ma dowodu, że Kantor widział wystawę surrealistów w Galerie Maeght w 1947 roku w Paryżu[25]. Obalono tu za jednym zamachem dwa mity: pierwszy – jakoby ważna krakowska wystawa odbyła się w kręgu oddziaływania surrealizmu, drugi – jakoby polska sztuka lat 40. rozwijała się w bezpośredniej zależności od Paryża. Jednak nawet wówczas, a więc po obaleniu mitów, nie ma powodu, by nie pytać dalej. Kluczową sprawą jest pytanie o to, co znaczą owe wspomniane przez Hussakowską-Szyszko „zdobycze". Jeśli spróbujemy „odgiąć" nieco tradycyjne pojęcia stylu, formy, kierunku artystycznego, pytanie o surrealizm będzie wyglądało nieco inaczej. Nie da się tutaj uniknąć podstawowej problematyki, wielokrotnie podnoszonej

---

21 Z inicjatywy Toyen i Heislera Breton napisał wstęp do katalogu pt. *Druhá archa*; zob. *Mezinárodní surrealismus*, Topicuv Salon, Praha 1947.

22 Zob. *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

23 M. Hussakowska-Szyszko, *Stosunek do nadrealizmu w polskim dwudziestoleciu międzywojennym*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki" 1975, z. 11, s. 83.

24 P. Słodkowski, *Polskie surrealizmy i ideoza historii sztuki*, „Miejsce. Studia nad Sztuką i Architekturą Polską XX i XXI Wieku" 2015, nr 1, s. 113.

25 Idem, *Partykularne znaczenia nowoczesności. Wizualność I Wystawy Sztuki Nowoczesnej (1948) w świetle „Exposition Internationale du Surréalisme" (1947)*, „Artium Quaestiones" 2011, t. 22.

w historii sztuki: jak właściwie traktować surrealizm. Jako styl czy jako postawę? Zdaję sobie sprawę z tego, że forma i postawa to nawet nie bieguny, ale zaledwie miejsca na mapie, których przeciwstawiać sobie nie można, ale które jednak pomagają w nawigacji. Na korzyść dla tej drugiej opcji rozstrzyga dylemat Janicka w swojej książce, traktując surrealizm jako „nurt myśli współczesnej", ewentualnie „światopogląd". James Clifford w *Kłopotach z kulturą* (*The Predicament of Culture*, 1988), odwołując się do Bretona, mówi: „Surrealizm to nie sama doktryna lub jakaś dająca się zdefiniować idea, lecz pewna aktywność" [26]. Rosalind Krauss w pracy *Photographic Conditions of Surrealism* (1981) zaproponowała kategorie językoznawstwa dla badania surrealistycznej fotografii, dochodząc do wniosku, że tworzone przez surrealistów fotogramy nie są ani znakiem, ani ikoną, lecz indeksem, a całą produkcję surrealistyczną łączy spójność „semiologiczna, a nie morfologiczna" [27]. Hal Foster w *Armour Fou* [28], a następnie w *Compulsive Beauty* [29] ukazuje surrealizm w kategoriach freudowskich – jako traumatyczny wykwit, odreagowanie rany I wojny światowej. Michael Löwy w książce *The Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia* wydobywa „marksistowski romantyzm" surrealizmu, odwołując się znów nie do przedstawień, ale postaw. Można postawić zarzut, że w ujęciu Löwy'ego byłby to, parafrazując tytuł znanej książki, „surrealizm bez granic", a przecież nie do końca – niektóre z wiązanych z surrealizmem postaci, jak Salvador Dali, muszą się znaleźć w tej sytuacji poza jego marginesem [30].

Nie decydując na razie, która ze współczesnych rekuperacji surrealizmu jest najlepszą perspektywą dla badania sztuki w Polsce, można jedynie podsumować, że odbywają się one na co najmniej pięciu poziomach: etnograficznym, semiologicznym, psychoanalitycznym, marksistowskim oraz

---

26 J. Clifford, *Kłopoty z kulturą, Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora, M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 133.

27 Tekst R. Krauss *Photographic Conditions of Surrealism* po polsku ukazał się jako *Fotograficzne współrzędne surrealizmu*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Przegląd Kulturoznawczy" 2006, nr 2 oraz jako *Fotograficzne warunki surrealizmu*, w: *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011; cytat pochodzi z tego tomu, s. 119.

28 H. Foster, *Armor Fou*, „October" 1991, t. 56 (*High/Low: Art and Mass Culture*), s. 64–69.

29 H. Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993.

30 M. Löwy, *Morning Star. Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, University of Texas Press, Austin 2009.

teorii postkolonialnej. W tym pierwszym podejściu surrealizm traktowany jest jako część zmiany paradygmatu etnograficznego, w drugim jako część marksistowskiej utopii, trzecie traktuje surrealizm jako język, a mechanizmy, jakie uruchomił w dłuższej perspektywie – jako prowadzące do zmiany języka sztuki, która zaowocowała takimi zjawiskami jak konceptualizm. Dodajmy, że najbliższy semiotycznej koncepcji surrealizmu byłby Porębski, którego przewodnikiem po świecie znaków sztuki jest m.in. Breton. Czwarta, potężna rekuperacja surrealizmu odbywa się na gruncie psychoanalizy, piąta, spokrewniona z nią, wykorzystuje wspomniane postkolonialne odwrócenie perspektyw. Przyznajmy w takim razie, że mamy do czynienia z nie byle jakim dziedzictwem. Nie wybierając na razie, które z nich jest najbardziej pożyteczne, zostawię na razie otwartą tę „skrzynkę z narzędziami" i spróbuję spojrzeć na produkcję artystyczną w Polsce lat 40.

Ideologie

Interesującym polem sprawdzenia pojęć była wystawa *Zaraz po wojnie* w warszawskiej Zachęcie, otwarta jesienią i zimą 2015 roku, której kuratorkami były Joanna Kordjak i Agnieszka Szewczyk[31]. Urządziły one salę, którą chętnie nazwałabym właśnie surrealistyczną, a w której mieściły się takie wypowiedzi, jak obraz *Portret inkwizytora* Jerzego Skarżyńskiego (1947, Muzeum Narodowe w Krakowie), rysunek *Postać i konstrukcja* Tadeusza Kantora (1949, Muzeum Narodowe w Poznaniu), prace na papierze Jerzego Kujawskiego (1947, Muzeum Narodowe w Krakowie), obrazy Mariana Bogusza *Mister Brown pozdrawia walczącą Palestynę* (1948, Muzeum Sztuki w Łodzi) i *Za pięć minut dwunasta w Nankinie* (1948, kolekcja prywatna), a także fotogramy Zbigniewa Dłubaka: *Budzę się nagle, myśląc o dalekim Południu*, z cyklu *Serce Magellana* (1948, Muzeum Narodowe w Warszawie), *Zamyślenie I* (1948, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz praca bez tytułu z lat 1947–1950 (Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa). Próbując spojrzeć na te dzieła w kontekście surrealizmu, jesteśmy od razu w samym centrum najtrudniejszej problematyki związanej z tym nurtem – wobec problemu definicji, która od czasów tekstu Bretona *Surrealizm i malarstwo*, jak zauważyła Krauss, porusza się między biegunami: formy i postawy, techniki i metody. Jeśli jednak istnieją spostrzeżenia potoczne, tak jak istnieje język potoczny, są przecież pewne cechy identyfikowane

---

31 *Zaraz po wojnie*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 30.10.2015–10.01.2016, kuratorki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk.

jako „surrealistyczne". Pozostanę chwilę w nieuprawnionym być może, ale obecnym „w oku" obszarze dowolnych skojarzeń. Obraz Bogusza *Za pięć minut dwunasta w Nankinie* jest uderzająco podobny do *Karnawału Arlekina* Joana Miró (1924–1925, Albright-Knox Gallery, Buffalo,) nawet ze względu na kolorystykę, sposób dyspozycji form na płaszczyźnie, ich rozdrobnienie oraz mimikrę dziecięcej wyobraźni malarskiej. Dekalkomanie Kujawskiego odwołują się do techniki wynalezionej przez Oscara Domíngueza, a stosowanej także przez Ernsta, Yves'a Tanguy i innych. Kompozycje Kantora – *Kobieta z parasolką* (1948, Muzeum Narodowe w Warszawie) i *Kompozycja ze stojącą postacią* (1949, Muzeum Narodowe w Krakowie) – są pokrewne temu, co tworzył w tym czasie Roberto Matta. Można snuć jeszcze więcej analogii pomiędzy innymi pracami polskich artystów lat 40. a surrealizmem francuskim, nie pokazanych na wystawie. Rysunek czerwonym tuszem Teresy Tyszkiewicz znajdujący się w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi (1950) wydaje się inspirowany przez surrealistyczną *écriture automatique*. Autolitografia Janiny Kraupe-Świderskiej *Strach* (1949, Muzeum Sztuki w Łodzi) przypomina kolaże i rysunki Maxa Ernsta. Fotografie Andrzeja Strumiłły z cyklu *Żagle* (1947, Muzeum Sztuki w Łodzi) nawiązują do eksperymentów fotograficznych Mana Raya, gdzie zastosowanie rozmycia, nieostrości powoduje zatarcie granicy między tym, co biologiczne i techniczne, ludzkie i nieludzkie. Ciekawe są poszukiwania na styku fotografii i grafiki książkowej w kręgu Klubu Młodych Artystów i Naukowców. Ta warszawska tużpowojenna realizacja surrealistycznego modelu wydawać się może skromna, ale jest on wciąż przecież czytelny. Mam na myśli *Gest romantyczny* Stanisława Marczaka-Oborskiego z fotografiami Zbigniewa Dłubaka[32]. Fotografie włączone są w tekst poetycki nie na zasadzie ilustracji, ale „przypadku obiektywnego", grają z tekstem dzięki zaskoczeniom, zderzeniom w podobny sposób, jak fotografie Jacques-André Boiffarda w *Nadji* (1928) czy kilku autorów (Brassaï, Dora Maar, Man Ray, Max Ernst, Henri Cartier-Bresson) w *L'Amour fou* Bretona (1937). Jedno ze zdjęć w tej francuskiej publikacji – podwodne ujęcie rafy koralowej na Pacyfiku (zreprodukowane wg pocztówki zakupionej przez Bretona w agencji prasowej Wide World Photos w Paryżu) jest uderzająco podobne do zdjęć Dłubaka ukazujących

32 S. Marczak-Oborski, *Gest romantyczny*, Klub Młodych Artystów i Naukowców, Warszawa 1949, fotogramy Zbigniew Dłubak. W tej samej oprawie tomik tegoż autora *Poszukiwania i anegdoty* z rysunkami Mariana Bogusza.

życie biologiczne (mchy, porosty korzenie) w zespole negatywów z lat 1947–1950 znajdującym się w zbiorach Fundacji Archeologia Fotografii.

Wróćmy do okresu wojny. Warto dopowiedzieć, jaki jest kontekst fascynacji surrealizmem na gruncie krakowskim – mamy na szczęście przekaz Porębskiego. To zetknięcie się z konspiracyjną grupą poetów warszawskich z ugrupowania Sztuka i Narodu w roku 1943. „My – napisze po dwudziestu latach Porębski – byliśmy wobec niego w opozycji. Sztuka, naród, sztuka i naród – wszystko to nie trzymało się kupy”[33]. Porębski ukazuje sięgnięcie po surrealizm w jego bluźnierczej wersji, w momencie szukania wyjścia z impasu związanego z poczuciem niewystarczalności nie tylko poetyki patriotycznej, ale jej szczególnego wydania, odwołującego się do idei narodowych „ruchu kulturowego”, jakie wysuwała w tym czasie grupa Andrzeja Trzebińskiego. Przejdę do dokumentu, który opublikowali Józef Chrobak i Marek Świca w 1998 roku w katalogu wystawy zorganizowanej w pięćdziesięciolecie Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Pałacu Sztuki w Krakowie[34]. Są to materiały do jej katalogu. Opublikowana w końcu ulotka do wystawy nie zawiera nic z tych pomysłów. Patronem niewydanego katalogu jest André Breton, nawołujący do wyzbycia się kontroli nad malarskim gestem: „Rozprowadź szerokim pędzlem, miejscami cieniej, miejscami grubiej czarny gwasz na karcie białego, satynowanego papieru, nakrywając zaraz potem drugą kartą i naciskając umiarkowanie dłonią, podnieś, nie spiesząc się za brzeg górny kartę wierzchnią tak, jak to się robi z odbijankami, powtarzaj przykładanie i odrywanie aż prawie do zupełnego wyschnięcia. [...] wystarczy na przykład zatytułować otrzymany obraz stosownie do tego, czego się w nim – odczekawszy chwilę – dopatrzysz, żeby być pewnym że wypowiedziałeś się w sposób najbardziej osobisty i najsłuszniejszy”[35]. Te zdania Bretona Porębski, autor koncepcji katalogu, najwyraźniej uznawał za kluczowe, powtarzając je potem kilkakrotnie przez wiele lat. To, co nie mogło się ukazać w 1948 roku, pozostało jako referencja w jego tekstach od lat 60. do lat 80.[36] Myśl o tym, że malarstwo naśladuje nie rzeczywistość zewnętrzną ani historyczną,

---

33 M. Porębski, pod datą 1962 roku w notatniku *Metakrytyka*, w: idem, *Pożegnanie z krytyką*, op. cit., s. 188.

34 *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*, red. J. Chrobak, M. Świca, Galeria Starmach, Kraków 1998.

35 Ibidem, s. 94, cytat pochodzi z artykułu A. Bretona *D'une décalcomanie sans objet préconçu*, „Minotaure” 1936, nr 8.

36 M. Porębski, *Kubizm*, PWN, Warszawa 1966, s. 164–165; idem, *Sztuka a informacja*, op. cit. s. 84.

ale pewien model wewnętrzny, który powstaje nawet bez świadomego udziału artysty, najpierw była sposobem zneutralizowania narzucanego odgórnie przez władze naiwnego „realizmu epistemologicznego". Później wątek Bretonowski, różnie kontekstualizowany, powracał w refleksji o sztuce Mieczysława Porębskiego i jest zbyt trwały, zbyt ożywczy dla budowania antymimetycznego myślenia o obrazie, by go zignorować.

Reasumując, nawet jeśli więc trzeba się zgodzić, że wizualność Wystawy Sztuki Nowoczesnej nie miała wiele wspólnego z wystawami organizowanymi przez Bretona i Duchampa i aranżacjami przestrzennymi Frederica Kieslera, jakieś głębsze pokrewieństwo pomiędzy ideami polskich artystów i surrealistami istniało. Brak „wpływów", który przekonująco wykazał Słodkowski, nie wyklucza komunikacji i przepływu idei, które przebiegało nie na poziomie „wyglądów", ale ideologii, koncepcji, ale także powinowactwa we wspólnocie odszczepieńców. Szalenie istotny jest moment politycznej „herezji". Gdzie jeśli nie w surrealizmie mieli ulokować swe pozytywne scenariusze młodzi twórcy, którym wyczerpana i nieciekawa wydawała się zarówno forma postimpresjonistyczna, jak i realistyczna, którzy szukali sposobów, by wyrazić specyficzny moment historyczny, w którym się znaleźli, czas po wstrząsie wielkiej wojny, po skrajnych doświadczeniach Zagłady? Dla środowiska krakowskiego, jak i warszawskiego surrealizm – traktowany jako światopogląd i postawa – był możliwą do wyobrażenia w latach 1947–1948 (już nie w 1949) drogą ku sztuce nowoczesnej. Było to optowanie za tym kształtem nowoczesności, którym, jak pokazał Piotrowski, był w latach 1944–1948 także w innych krajach Europy Środkowej surrealizm. Idea ta ujawnia się w lewicowych środowiskach artystów, które zbliżają się do siebie w tym czasie – mam na myśli warszawski Klub Młodych Artystów i Naukowców i krakowski Klub Artystów – nie znajdując zrozumienia jednak np. u Władysława Strzemińskiego. Deklaracją trzeciej drogi są także teksty Dłubaka w piśmie „Świat Fotografii", gdzie pisze on, że wyjście ku sztuce nowoczesnej może się odbyć tylko przez powiązanie elementów całej awangardy, zarówno konstrukcyjnej, jak surrealistycznej[37]. Wydaje się, że mógł to być wtedy także wybór polityczny.

Należy zadać pytanie, z jakim surrealizmem stykają się Porębski i Dłubak w roku 1948. Ahistoryczne podejście do surrealizmu może być

---

37 Z. Dłubak, m.in. *Z rozmyślań o fotografice (II)*, „Świat Fotografii" 1948, nr 11.

mylące. Istotne jest właśnie to, że surrealizm w tym czasie znajduje się na szczególnym etapie rozwoju, ważny jest moment historyczny. W Pradze jest już po zamachu stanu z lutego 1948 roku. Od roku 1947 na emigracji przebywają Toyen i Jindřich Heisler, próba rekonstrukcji ruchu surrealistycznego w Czechosłowacji została już rozbita. Jest też po zamachu komunistycznym w Bukareszcie i związanym z tym końcem ruchów awangardowych tamże. Czy burzliwa historia relacji ruchu surrealistycznego z Francuską Partią Komunistyczną (PCF) i Kominternem była polskim intelektualistom znana? Można założyć, że tak. Pod antystalinowskim manifestem grupy Bretona *Rupture inaugurale*, który opublikowany został w czerwcu 1947 roku w Paryżu jako ulotka międzynarodowego ruchu Cause, podpisał się m.in. Jerzy Kujawski. Znając częste w tym czasie kontakty środowiska krakowskiego i warszawskiego z artystami przebywającymi w Paryżu, trzeba założyć, że istniał przepływ idei. W tym czasie, na przełomie 1947 i 1948 roku, przebywała w Paryżu Erna Rosenstein, przyjeżdżali tam Maria Jarema, Mieczysław Porębski, Tadeusz Kantor, Ewa Jurkiewicz. Manifest grupy Bretona był skierowany przeciw upartyjnieniu sztuki w wersji proponowanej przez ideologów Francuskiej Partii Komunistycznej[38]. Trwała wtedy intensywna dyskusja wokół surrealizmu, który został skrytykowany m.in. przez Jean-Paula Sartre'a za rzekomą mieszczańskość ich buntu, co spotyka się z odpowiedziami Tristana Tzary i Bretona, jednak pomiędzy dawnymi sojusznikami, Tzarą a Bretonem, także już następował rozłam. Tzara gotowy był pogodzić surrealizm z realizmem socjalistycznym, Breton bronił autonomii artystycznych gestów w stosunku do ideologii. Kolejny „polski łącznik" to obecność w pobliżu ruchu Surrealizmu Rewolucyjnego Bogusława Szwacza, który od końca 1947 roku do połowy 1948 roku był w Paryżu na stypendium rządu polskiego. Grupa, stworzona m.in. przez Arnauda i Dotremonta, powstała w lutym 1947 i optowała za powiązaniem surrealizmu z ideologią komunistyczną, deklarując się jako opozycja wobec Bretona. Szwacz był więc przez pewien czas w przeciwnym obozie surrealistów niż Kujawski[39]. Nie ma dowodu na to, bo nie może być ze względu na cenzurę, że odwołanie się do Bretona było w Polsce deklaracją polityczną, jednak z jakichś powodów katalog wystawy w planowanej wersji z cytatem z Bretona się nie ukazał. Jeśli partia komunistyczna

38 Zob. A. Turowski, op. cit., s. 41–42.
39 Ibidem, s. 42–43.

miała jakiegoś wroga w postaci kierunku artystycznego na Zachodzie, był nim Bretonowski surrealizm, wobec którego ze szczególną łatwością operowano zarzutem „trockizmu”[40]. Surrealizm był na cenzurowanym, jako – dowolnie i wedle doraźnej propagandowej potrzeby – wcielenie trockizmu, względnie faszyzmu już od lat 30. Pod tymi hasłami niszczono praskich surrealistów, surrealizm francuski w grupie Bretona jest pod obstrzałem dział ciężkiego kalibru ze strony Kominternu. Pierwszy etap tej kampanii to rok 1933, kiedy Breton, Paul Éluard, René Crevel i inni zostają usunięci z PCF, a w Paryżu ukazuje się szkalująca ich broszura Ilji Erenburga. W roku 1935 Breton nie zostaje dopuszczony do wystąpienia na paryskim Kongresie Obrońców Kultury. W 1938 roku zawiązuje rzeczywisty sojusz z Trockim i będąc w Meksyku, pisze z nim wspólnie manifest *O wolną sztukę rewolucyjną* (choć podpisany jest pod tekstem Diego Rivera). W tym samym roku w Pradze Vítězslav Nezval, członek Grupy Surrealistów, ogłasza pamflet na czeskich surrealistów i rozwiązanie grupy, prawdopodobnie wykonując zlecone przez Moskwę zadanie. Wezwanie do nagonki podejmuje zarówno komunistyczna, jak i faszystowska prasa wychodząca w Pradze; komunistyczna oskarża surrealistów o faszystowską agenturę, faszystowska o to, że szerzą sztukę zdegenerowaną[41]. Zarzutem trockizmu szermowano bez zahamowań i po wojnie, przenosząc go często na całą sztukę nowoczesną. „Był tu tow. Pióro z »Po Prostu« i mówił, że »Nurt« zdławiono ostatecznie. Zanim trysnął. Tak przepowiadałem. Mówił mi, że przyczyną była treść numeru: Sartre, Koestler, Steinbeck. Istotnie nie tyle młoda literatura w natarciu – ile starzy trockiści. Ale to żarty. Inna sprawa, że wy musicie spoważnieć” – pisał Stefan Żółkiewski do Tadeusza Borowskiego we wrześniu 1947[42]. Rzeczywiście, ostatni (drugi) numer „Nurtu” ukazał się w listopadzie 1947 roku.

Nie jest dziwne, że w Polsce lat 40. nawiązania do surrealizmu trzeba było więc obudowywać licznymi zastrzeżeniami. Tak czynił i Mieczysław Porębski; w 1946 roku ostrożnie zastrzegał, że w sztuce nowoczesnej, która łączyć będzie różne kierunki, uwzględnić będzie trzeba także „majaczenia surrealizmu”[43]. Jednak, jak już zauważył Piotr Piotrowski,

40 Ibidem, s. 43.
41 B. Mytko, *Vitezslava Nezvala spór z surrealistami*, „Slavia Occidentalis” 1986 , t. 43, s. 87–97.
42 List Stefana Żółkiewskiego do Tadeusza Borowskiego z 22 września 1947 roku, w: *Niedyskrecje pocztowe. Korespondencja Tadeusza Borowskiego*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2001, s. 204–205.
43 Zob. M. Porębski, *O sztuce malarskiej*, „Kuźnica” 1946, nr 22, s. 4–6.

dyskurs o surrealizmie wygląda nieco inaczej niż sama praktyka sztuki, która nie jest poddana rytuałowi obostrzeń, zastrzeżeń i zakazów.

Dalekie kraje

Na koniec proponuję spojrzeć na serię fotografii Zbigniewa Dłubaka z lat 1947–1948 w perspektywie surrealizmu rozumianego jako „trzecia droga", ale i metoda twórcza. Inspirowane eksperymentami Mana Raya, wykorzystujące technikę solaryzacji, gdzie zbliżenie likwiduje przedmiot, a jednocześnie czyni go niesamowicie namacalnym, zmysłowym, *Dzieci śnią o ptakach* oraz prace bez tytułu ze zbiorów FAF (jak zbliżenia niezidentyfikowanych fragmentów roślin, kamieni, piasku, ciał, muru) przypominają o otwierających zdaniach z *Surrealizmu i malarstwa* Bretona, gdzie „oko w stanie dzikim" lub „oko-dzikus" odrywa się od ciała i jest w stanie wznieść się na 30 metrów nad ziemię czy zobaczyć „cudowności morza na głębokości trzydziestu metrów"[44]. W surrealistycznej fotografii nie chodzi jednak o widok niesamowitości, ale niesamowitość widoku, specyficzną grę z reprezentacją, jak podsuwa w swoim przełomowym tekście Rosalind Krauss[45].

Szczególne miejsce w zespole fotogramów Dłubaka odgrywa cykl *Serce Magellana*. Warto zapytać, czego naprawdę dotyczy. Jak zauważył James Clifford, surrealiści, zwłaszcza w piśmie „Documents", ale nie tylko, proponowali spojrzeć na własną kulturę jako przedmiot badania etnograficznego. Czy to się udało, czy nie, jest odrębną kwestią, chodzi o charakter tego utopijnego zapewne wyzwania. Kiedy więc na stronie „La Revolution Surréaliste" pojawiała się afrykańska czy meksykańska maska, idol lub totem, a w „Documents" reportaż z paryskiej rzeźni, chodziło o podważenie europocentrycznego punktu widzenia, ukazanie obcości własnej kultury w samym jej sercu. Maska jest nośnikiem piękna, ale i przemocy kulturowej – skoro tak, czym są w takim razie europejskie artefakty? Następuje przesunięcie znaczeń przez ukazanie swojskości jako inności, własnej kultury jako obcej, siebie jako opresora. Jak pokazał Clifford, surrealizm przebudował etnografię, ale i sam bez udziału etnografów byłby niepełny[46].

---

44 A. Breton, *Nadrealizm i malarstwo*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska , H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 422.

45 Zob. R. Krauss, *Photographic Conditions of Surrealism*, op. cit.

46 Zob. J. Clifford, *O surrealizmie etnograficznym*, w: idem, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, op. cit., s. 133–167.

Odwołam się do silnego odczucia obcości własnej, europejskiej kultury, jakiemu dał wyraz polski literaturoznawca Kazimierz Wyka w pisanym rok po wojnie tekście *Faust na ruinach*.

Jest rok 1946 w Krakowie, noc, deszcz i jesień. Od okien odbija się światło reflektora zabłąkanego samochodu. Autor ma w rękach zniszczony egzemplarz *Fausta* z pieczątką „Der Stadthauptmann in Warschau. Deutsche Bücherei". Naklejka czytelni informuje, że po raz ostatni został on wypożyczony do czytania siedemnastego czerwca 1944 roku. Autor tekstu znalazł go wiosną 1945 roku, w ruinach Warszawy. Wchodzimy w samo serce dwuznaczności kultury. Oto wielka literatura niemiecka, ale jednocześnie książka najeźdźcy, która „nie daje się czytać jako egzemplarz *Fausta* po prostu"[47]. Odczytanie *Fausta* Goethego w wersji niemieckiej w Krakowie jesienią 1946 jest, powiedzielibyśmy dzisiaj, postkolonialne. Esej jest oniryczny, narrator nie może spać, majaczy, męczy go jawa, która potwornieje, rozwija się w fantazję, pojawiają się brzmienia, zapachy, kolory. Na cytat z *Fausta* nakłada się przejazd chlupoczącej w deszczu dorożki, a na ten dźwięk – obraz atolu na Tahiti i dziewcząt z obrazu Gauguina *Noa Noa*. Jak pisze Wyka, znaczy to „bardzo wonna". Ale obraz dziewcząt o brązowej skórze przypływa w krakowskim deszczu nie jako marzenie erotyczne, ale obraz niewolnic. Kolejny obraz to Gauguina *Sąd Parysa*, gdzie, jak czytamy: „Boginiami oddanymi pod ów sąd są trzy obnażone dziewczęta tahitańskie. Sądzi je natomiast anioł ze skrzydłami, ale nie anioł tahitański, lecz w postaci białego młodzieńca. Gauguin nie był cynicznym zdobywcą kolonialnym, a przecież pycha białego człowieka w obliczu ludów kolorowych rzadko kiedy przemówiła w sztuce równie jaskrawo"[48]. Trzy brązowe dziewczęta sądzone przez białego anioła – obraz ten nie potrzebuje komentarza i Wyka w istocie go nie daje. Pozostawia go czytelnikowi. Obraz służy krytykowi do budowania analogii między ekscesami Gauguina a testem atomowym na wyspach Marshalla w czerwcu 1946 roku. Tu znowu majaczy *Faust* – ryzykowne igranie z postępem technicznym, który prowadzi na krawędź katastrofy. Ale i to jest ambiwalentne, postęp prowadzić potrafi także do ratunku. I tak – niejako równolegle do aporii niesionej poprzez postać Gauguina, uciekiniera i kolonizatora w jednym – przywoływane są wydarzenia współczesne. Amerykanie zdążyli uratować

47 K. Wyka, *Faust na ruinach*, w: idem, *Życie na niby*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.

48 Ibidem, s. 211–212.

świat przed hitlerowską zagładą, jednak sami są mordercami, przeprowadzając, jak pisze Wyka „doświadczenia" na Japończykach[49]. Zostawmy na razie ideologiczny wektor tego tekstu. Nadmienić warto, że nie jest jeszcze zimnowojenny, jeszcze nie odrzucono planu Marshalla, nie powstał Kominform, w Polsce istnieje, choć chwiejna, rzeczywistość wielopartyjna. Chodzi o co innego: wojna i okres tużpowojenny, w którym występują wydarzenia straszne, jak zrzucenie bomby na Hiroszimę, są także otwarciem świata. Trzeba sobie poradzić także z tą ambiwalencją. „W małym miasteczku byłej Galicji i Lodomerii, na starym atlasie (firmy kartograficznej Justus i Perthes w Lipsku) palce chodziły po przestrzeniach pomiędzy Donem a Wołgą i Kaukazem. Później otwierały kartę Polinezji i Melanezji. Wyspy Ysabel, Choiseul, Bougainville, Guadalcanal leżą dla mnie zawsze na rzekach Kubań, Terek, Manycz, Kama"[50]. Wyka pisze o swoich wirtualnych wojennych podróżach, o zwiedzaniu mapy jako śledzeniu ruchów wojsk. Wojna jest ambiwalentna, sieje zniszczenie, ale otwiera świat, jest perwersyjnym być może pretekstem do podróży.

Spójrzmy w świetle tekstu *Faust na ruinach* na fotogramy Dłubaka, wystawione w 1948 roku na Wystawie Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, z podpisami zaczerpniętymi z *Serca Magellana* Pabla Nerudy – ale nie wąsko, jako na doświadczenie formalne, dla którego przypadkowo dobrano „poetyckie" cytaty z Nerudy, ale decyzję światopoglądową. Są to bardzo znane zdjęcia. Wiersz *Serce Magellana* wszedł do pisanego przez Nerudę w latach 1939–1949 poematu epickiego *Pieśń powszechna*. Taki wybór to przeniesienie się z Warszawy roku 1948 w Cieśninę Magellana. Można powiedzieć, że jest to zarazem miejsce inne i to samo. Mapa jest rzeczą względną, długość i szerokość geograficzna również. Jak mówi Marlow w *Jądrze ciemności* na pokładzie statku w porcie w Londynie: „A to miejsce – rzekł nagle Marlow – było ongi jednym mrocznych zakątków ziemi"[51]. Neruda, członek partii komunistycznej, prześladowany w Chile po zamachu stanu 1947 roku, był już wtedy bohaterem świata komunistycznego. W maju 1948 w „Odrodzeniu" ukazało się kilka jego wierszy w tłumaczeniu Czesława Miłosza, w tym fragment *Serca Magellana*[52]. *Pieśń powszechna* pisana na emigracji nie była jeszcze

49 Ibidem, s. 216.
50 Ibidem, s. 214.
51 J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. A. Zagórska, Pavo, Warszawa 1998, s. 8.
52 C. Miłosz, *Pablo Neruda. Przekłady*, „Odrodzenie" 1948, nr 18, s. 2.

wtedy skończona, wydano ją dopiero w 1950 roku w Meksyku. W Polsce ukazała się w 1954 roku, ale wśród tłumaczy nie było już Miłosza[53]. *Serce Magellana* to kilka strof, które układają się w coś w rodzaju rozdziału. W strukturze całości, która odsłoni się kilka lat później, stanowi fragment części trzeciej zatytułowanej *Konkwistadorzy*. *Pieśń powszechna* składa się z piętnastu części. Początek to „genesis" Ameryki Południowej, od stworzenia gór, rzek, zwierząt, roślin (*Oświetlam ziemię*), historia kontynentu rozwija się dalej, przez pojawienie się człowieka (*Wyżyny Machu Picchu*), aż do pojawienia się europejskich zdobywców – „konkwistadorów" właśnie. Poemat jest pełen okrucieństwa, ziemia amerykańska przedstawiona jako gwałcona kobieta, spływa krwią. Po Magellanie opisani są Cortez, Valdivia, Balboa i inni zdobywcy ogarnięci wizją łupu w postaci amerykańskiego złota. Doprawdy, kultura europejska słabo się tu broni. Taki jest kontekst tych onirycznie czy nawet erotycznie brzmiących wersów, jak: „Budzę się nagle w nocy myśląc o Dalekim Południu" czy „Przypominam samotność cieśniny". W tekście poematu są to epizody w wyprawie statkiem przez nieznane wody. Wiersz jest mroczny, ukazuje drogę, która prowadzi donikąd, niby w odkrywanie świata, ale i w śmierć, w zbrodnię i przemoc. To jednocześnie droga postępu, ciekawości, poznania, a więc droga Fausta. Postęp okupiony jest krwią, te dwie rzeczy są nieodłączne od siebie. Neruda jest intelektualistą, potrafi wydobyć sprzeczności. Wiemy przecież, że Magellan na tle innych konkwistadorów to postać nawet romantyczna, przyświecał mu na poły naukowy cel, był do jakiegoś stopnia humanistą. Kolejne wybrane przez Dłubaka wersy to: „Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje", a wreszcie „Dosięga Pacyfiku". Inne ich brzmienie w wydanej w Polsce książce w 1954 roku bierze się stąd, że autorem nowego tłumaczenia byli Jarosław Iwaszkiewicz, Konstanty Ildefons Gałczyński, Janusz Strasburger i Lech Pijanowski.

Zdjęcia opatrzone cytatami z Nerudy (przytaczam tutaj brzmienie tytułów za ulotką Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku) zostały pokazane w Pałacu Sztuki w Krakowie pod tytułami: *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu (Pablo Neruda, „Serce Magellana")*, *Przypominam samotność cieśniny (Pablo Neruda, „Serce Magellana")*

---

53 P. Neruda, *Pieśń powszechna*, red. J. Iwaszkiewicz, przeł. K. I. Gałczyński, J. Iwaszkiewicz, L. Pijanowski, J. Strasburger, Czytelnik, Warszawa 1954.



Zbigniew Dłubak, *Przypominam samotność cieśniny (Pablo Neruda, „Serce Magellana”)*, 1948, © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologia Fotografii



Zbigniew Dłubak, *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje (Pablo Neruda, „Serce Magellana”)*, 1948, © Armelle Dłubak / Fundacja Archeologia Fotografii

oraz *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje (Pablo Neruda, „Serce Magellana”)*. Znana jest jeszcze czwarta praca zatytułowana cytatem z Nerudy, *Dosięga Pacyfiku* (Fundacja Archeologia Fotografii), niewymieniona w katalogu wystawy. Oniryczny świat, mikrokosmos ukazany na zdjęciach, w zderzeniu ze słowem zmienia swój status, staje się znakiem głębin nieświadomego, rozumianego jako ekwiwalent odejścia od własnego lądu, od tego, co oswojone, w głąb obcej kultury. Nie należy też odrzucać skojarzenia z podróżą w głąb ciała, z penetracją organizmu przez oko, które wyrusza w dal w celu poznania, wraca zaś z materiałem, którego nie może ani przedstawić, ani zrozumieć. Wraca jako oko „zdziczałe”, wytrącone z cywilizacji, nie może już do niej powrócić. Zastanawia równoległość tych niezwykłych fotogramów z kompozycjami Mariana Bogusza, jak *Za pięć minut dwunasta w Nankinie*, *Drogi białych wdzierają się w czarny ląd* (1948, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku), *Mister Brown pozdrawia walczącą Palestynę* oraz *Bitwa o Addis Abebę* Jerzego Nowosielskiego[54]. Wewnątrz obrazów przypływających z dalekiego świata kryje się własne ambiwalentne doświadczenie świadków przemocy, ale też tych, którzy przeżyli, i by opowiedzieć o nim, muszą dokonać przemieszczenia obrazów w inny, dosłownie inny geograficznie region. Dłubak organizuje więc surrealistyczną wyprawę wzdłuż wybrzeży Ziemi Ognistej, Bogusz odwiedza Nankin i walczącą Palestynę, która w jego obrazie jest zgwałconą kobietą, a więc metaforą przegranej, co jest powracającym motywem w literaturze kolonialnej[55]. Nowosielski, jak pisze Krystyna Czerni, tęskni za Addis-Abebą, koptyjskim miastem zniszczonym w czasie włoskiego najazdu na Abisynię jak wioski Łemków w czasie akcji „Wisła”. Wojna nie skończyła się, ale uległa przemieszczeniu w teraźniejszość i w odsłaniającą się na nowo w jej kontekście przeszłość. Trwa rzeź w Nankinie, a rzeczywisty temat obrazu musi dopiero wyłonić się w pracy interpretacji niejako przeciw namalowanemu na płótnie „rojowisku” (określenie Porębskiego w odniesieniu do *Karnawału Arlekina*[56]). Masakra ludności cywilnej i jeńców przez wojsko japońskie w 1937 w Nankinie jest jedną z najpotworniejszych zbrodni na ludności cywilnej w XX wieku, uważana jest za prefigurację niemieckich pogromów w latach 1941–1943.

---

54 Zob. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni*, Znak, Kraków 2011, s. 127–129.
55 Zob. Robert J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 78.
56 M. Porębski, *Kubizm*, op. cit., s. 161.

Nankin to może być także Warszawa. Sam obraz jest z pozoru pogodny, jakby sam miał być maską dla traumatycznych znaczeń. Sztuka polskich nowoczesnych lat 40. być może nie pokazywała bezpośrednio wojny, ale używając geograficznej przenośni, dotknęła problemu wojennej przemocy. Jeśli Aimé Césaire w *Discours sur le colonialisme* z 1950 roku ukazuje kolonializm jako zrównany z przemocą nazistowską, polscy artyści w swoich pracach ukazują przemoc nazistowską jako kolonialną[57]. Te szyfry w świetle surrealizmu wydają się możliwe do odczytania. Narzucającą się tutaj kwestią, którą należy jedynie zaznaczyć, jest problem reprezentacji wojny i Holokaustu w sztuce polskiej. Dzięki przyjęciu perspektywy „etnograficznej" usłyszeć można echo wojny tam, gdzie nie ma jej reprezentacji, zaś techniki i postawy surrealistyczne nie oddalają nas od najtrudniejszych zdarzeń, ale pozwalają się do nich zbliżyć. Jak pisał Breton w swym *Manifeście*: „Surrealizm ułatwi ci dostęp do śmierci, która jest tajnym związkiem. Urękawiczy dłoń twoją, wkładając w nią owo P głębokie, od którego zaczyna się słowo »Pamięć«"[58].

57 Zob. M. Rothberg, *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*, przeł. K. Bojarska.
Katarzynie Bojarskiej dziękuję za udostępnienie maszynopisu tłumaczenia książki: M. Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in `the Age of Decolonisation*, Stanford University Press, Stanford 2009. Tekst Cesaire'a ukazał się po polsku jako *Rozprawa z kolonializmem*, przeł. Z. Jaremko-Żytyńska, Czytelnik, Warszawa 1950.

58 A. Breton, *Manifest surrealizmu*, przeł. A Sandauer, „Twórczość" 1969, nr 2, s. 87.

Dorota Jarecka

An Artist among the Ruins. Art in Poland in the 1940s in the Context of Surrealism

This text aims to create a new framework for understanding the art that emerged in Poland right after World War II. It is focused on two art centres of post-war Poland – Kraków and Warsaw. Both artistic milieu showed a bias towards forms and ideas of Surrealist art. Surrealism seemed to be the third way, a chance to avoid the dilemma: aestheticism versus Socialist Realism that the newly established socialist state was about to impose. Between 1945 and 1948 the cultural ties with other countries in Europe were not yet completely severed and the choice of Surrealism undoubtedly had political dimensions. Surrealists in France, Czechoslovakia and Yugoslavia were considered traitors by Communist Party already in the 1930s and stigmatised as ideological enemies. Left-wing intellectuals aligned themselves with Surrealism, aware of its dissident position. I examine the series of photographs *The Magellan Heart* by Zbigniew Dłubak from 1948. These images, which can be compared to those of Man Ray or Boiffard, represent close-ups of plants, transformed by framing or solarisation, and were titled after the excerpts from *Canto General* epic poem by Pablo Neruda. I propose to read them from the perspective of the writings of Kazimierz Wyka, at that time a young literary critic, who was the first to analyse the existential and economic situation of the war-time Poland in colonial terms. Thus in the work of Dłubak a distant world of America that falls prey to conquistadors is a metaphor for 'here and now' of the artist. His photographs represent 'life among the ruins' – the uncanny feeling of separation and fear after witnessing the mass death and the extreme violence of war.

Dorota Jarecka – historyk i krytyk sztuki. Doktorantka w Instytucie Badań Literackich PAN. Prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Warszawskim (studia niestacjonarne) oraz na Wydziale Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Zajmuje się powojenną sztuką polską oraz sztuką współczesną. Autorka książek: *Erna Rosenstein. Mogę powtarzać tylko nieświadomie* (z Barbarą Piwowarską, 2014), *Anda Rottenberg. Już trudno. Rozmawia Dorota Jarecka* (2013). Współredaktorka książek: *Ewa Zarzycka. Lata świetności* (2015), *Natalia LL. Doing Gender* (2013), *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia* (2012). Publikowała teksty o sztuce m.in. w „Gazecie Wyborczej", „Gazecie Teatralnej Didaskalia", „Art & Business", w katalogach wystaw i wydawnictwach zbiorowych.